

# EL FRONTAL DEL TRIUNFO DE SAN IGNACIO Y SAN FRANCISCO JAVIER DE ARCOS DE LA FRONTERA (CÁDIZ): UN EJEMPLO DE LA INFLUENCIA DEL ARTE ORIENTAL EN LA ICONOGRAFÍA JESUÍTICA

*Carmen Tejera Pinilla*  
*Universidad de Sevilla / Escuela de Arte de Algeciras*

## I. IDENTIFICACIÓN

En la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz) se encuentra una obra que se podría considerar un *unicum* en la Historia del Arte: un frontal de altar que muestra el triunfo de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, atribuido al jesuita José de Santana.

Su originalidad radica en su función como frontal, una pieza de arte mueble con escaso desarrollo en el Barroco; la técnica empleada, óleo sobre lienzo, poco frecuente en los frontales; así como en la iconografía que presenta, resultado de una síntesis de elementos clásicos y orientalizantes. Esta obra fue declarada Bien de Interés Cultural (BIC) en 1931.



Frontal del Triunfo de San Ignacio y San Francisco Javier de  
Arcos de la Frontera (Cádiz)

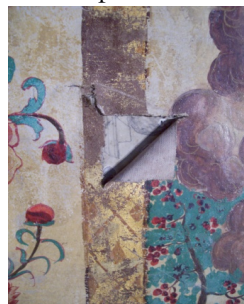
In/En: *St Francis Xavier and the Jesuit Missionary Enterprise. Assimilations between Cultures / San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*, ed. Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 (BIADIG, Biblioteca Áurea Digital-Publicaciones digitales del GRISO), pp. 277-294. ISBN: 978-84-8081-338-9.

La información más detallada del autor la proporciona García Gutiérrez<sup>1</sup>, tomada de una obra inédita de un hermano de la Orden, Leonardo Molina<sup>2</sup>, y expone que «se sabe que fue realizado por el Hermano José de Santana, jesuita, en el siglo XVIII». Era originario de Génova, de Albeli, en el obispado de Saona, y vino a España, donde residió en el Puerto de Santa María y desde 1702 en Arcos. En una fecha incierta ingresó en la Compañía de Jesús, siendo sacristán del Noviciado y realizando obras de arte para la iglesia de los jesuitas. Las fechas relativas a su vida son contradictorias, ante lo que García Gutiérrez establece que nació en Albeli (Génova) en 1670, ingresó en la Compañía en 1704 y murió en Sevilla el 19 de mayo de 1709. Así, siguiendo a este autor, la obra tuvo que ser realizada entre 1704 y 1709, años en los que profesó como jesuita.

Los hermanos De las Cuevas atribuyen la ubicación actual del frontal en el banco del retablo de San José, en la nave del Evangelio de la iglesia de Santa María, al deterioro que sufrió este retablo por el terremoto de Lisboa de 1755. El seísmo tuvo graves consecuencias en la comarca; entre ellas, produjo el desprendimiento de piedras de la bóveda que dañaron el retablo, por lo que «enriquecieron el frontal del altar con una pintura [...] traída asimismo del Colegio»<sup>3</sup>, es decir, procede del Colegio de los Jesuitas de Arcos de la Frontera, donde cumplía la función de frontal de altar de la iglesia.

## 2. DESCRIPCIÓN FORMAL

Hasta su restauración en 2007, se dudó sobre el soporte material de la obra, llegándose incluso a conjeturar que fuera seda o cuero, por el oscurecimiento del barniz y su similitud con otras obras del mismo tema, como el frontal de *San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier* (parroquia de los Santos Justo y Pastor de Granada), realizado en oro sobre tisú o la dalmática de *San Ignacio entre nubes*, un



Estado del lienzo antes de su restauración

guadamecí o cordobán (iglesia de San Juan

<sup>1</sup> García Gutiérrez, 2004, pp. 286-287.

<sup>2</sup> Molina, 2003.

<sup>3</sup> De las Cuevas, 1985.

de Ávila, Montilla, Córdoba). Tras el análisis del material, se confirmó que era óleo sobre lienzo, realizado en lino.

Esta obra combina rasgos de pintura plana, propia del arte oriental, y volumétrica, a modo de relieve clásico. Las franjas laterales recuerdan a la pintura japonesa por su planismo y su decorativismo. Las figuras de los santos adoptan una posición acorde a la ley de la frontalidad, mientras que otros personajes, como el Cristo del escudo, los angelotes y los animales del panel central, muestran un intento de representar el volumen mediante sombras y pintura tonal.

La profundidad del espacio se insinúa mediante la yuxtaposición y la disposición en franjas de los montículos de colores y de las olas, así como el solapamiento de los caballos y los hipocampos, que se disponen por pares, de forma relivaria. Los ángeles están tomados desde un punto de vista bajo y dispuestos mediante un ligero escorzo, para transmitir la sensación de elevación. Junto a ellos, las golondrinas parecen sugerir levemente la tercera dimensión, al ir disminuyendo su tamaño conforme se alejan.

Se utiliza una gran variedad de colores, muy vivos, equilibrándose los cálidos (rojo, amarillo, marrón, rosa) con los fríos (verde, azul, gris). Se suele emplear un único tono de cada color, un color tímbrico, con un alto grado de saturación, que se repite en diferentes zonas de la pintura. La luz que se representa en el frontal es irreal, de origen divino y se concentra en los nimbos radiantes o solares de los santos, el ostensorio y los rayos que parten del Cristo del escudo.

La composición se organiza a partir de un eje de simetría que pasa por el arbusto central y la figura de Cristo. En el panel principal se sitúan a ambos lados del escudo jesuítico los dos carros tirados por el mismo número de caballos o hipocampos sobre los que desfilan los dos santos, que ciñen las riendas con una mano; con la otra portan un objeto sacro (ostensorio y lábaro) y están rodeados de un nimbo radiante, elementos que marcan el paralelismo entre las figuras. Cada carro transita por un espacio que se articula mediante líneas oblicuas, ya sean montículos u olas, y se cubre con nubes del mismo color que los animales de tiro, para reforzar el ritmo compositivo basado en el color. Los ángeles y las golondrinas se mantienen en los dos sectores, si bien difieren en las esquinas superiores, ya que en la izquierda hay nubes y en la derecha un ave. Mientras que en el resto de la escena central la simetría se produce entre elementos similares, el árbol si-

tuado tras San Ignacio se compensa volumétricamente con el cangrejo que sostiene el crucifijo.

Los paneles laterales se disponen simétricamente respecto a la escena principal y la posición de las flores es semejante, aunque con diferentes especies florales. La zona superior se compone de nueve bloques, en los que alternan rítmicamente animales y vegetales, dando lugar a una cenefa simétrica, basada en los colores rojo, amarillo, azul y verde. Las figuras de las esquinas (aves, plantas y nubes) refuerzan la división interna del frontal, ya que presentan ley de adaptación al marco.

La obra no intenta plasmar las calidades de los objetos representados, sino que se caracteriza por el convencionalismo. Los elementos más conseguidos son los animales y plantas, pero no transmiten la textura de la piel, las plumas, las crines o los pétalos.

### 3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO-ICONOLÓGICO

El frontal representa un *tema* característico de la iconografía jesuítica: *el Triunfo o la Apoteosis de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, que puede presentar otras variantes, como la apoteosis de la Compañía de Jesús, la del santo fundador en solitario o la de los otros santos, como San Francisco Javier. A la izquierda aparece San Ignacio de Loyola, fundador de la orden en 1534, junto a San Francisco Javier, efigiado a la derecha. Su actividad se centra en tres campos: la educación, la dirección espiritual y la labor misionera, el *leit motiv* de esta obra. La asociación de los dos santos se debe a su pertenencia a la orden desde sus comienzos y a que fueron beatificados en 1609 y 1619, respectivamente, y canonizados en 1622 por el papa Gregorio XV. A partir de entonces aumenta la representación de este tema, que se asocia a la expansión de la fe por la misión evangelizadora de la Compañía de Jesús.

El tema presenta una iconografía triunfalista y efectista, dentro de la línea de pinturas de triunfos barrocas, como *El triunfo de la Iglesia* de Rubens o la serie de *Carros* de Domingo Martínez del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Al mismo tiempo, se introducen contenidos paganizantes inspirados en triunfos mitológicos, que muestran el sincretismo al que recurre la Iglesia Católica para difundir su doctrina por el mundo. La fusión de elementos paganos y cristianos se plasma en la asociación solar de San Ignacio, a modo de Helios, y San Fran-



cisco Javier como un Neptuno cristiano. Según la mitología, el carro solar de Helios o Apolo era conducido por cuatro caballos, mientras que el de Poseidón o Neptuno lo era por hipocampos o caballitos de mar.



San Ignacio de Loyola

Los rasgos fisonómicos de los santos siguen las convenciones establecidas por la Compañía. La iconografía de *San Ignacio de Loyola* se ajusta a un canon establecido a partir de la mascarilla funeraria, tomada el mismo día de su muerte, el 31 de julio de 1556, que dio lugar a los primeros retratos de

Jacopino del Conte y Alonso Sánchez Coello. Se le caracteriza con una calvicie avanzada, barba y bigote, los ojos hundidos y la nariz aguileña, unos rasgos faciales que se describen en fuentes como *La vida de San Ignacio* del Padre Pedro de Ribadeneira (1583). Desde su beatificación en 1609 se le representa con un nimbo, en este caso en forma solar, al igual que el ostensorio que sostiene con la mano derecha. Entre sus atributos está la vestidura talar negra, de la que cuelga un crucifijo con una medalla.

A la derecha, viniendo del este, aparece *San Francisco Javier*, navegando en un carro en forma de venera. Oriente simboliza la misión evangelizadora del santo, que fue enviado por San Ignacio a predicar a la India, Japón y China. San Francisco Javier llegó a Goa (India) en 1542, estuvo en Malaca y Molucas, en 1549 llegó a la isla de Kagoshima, al sur de Japón, y en 1552 murió en la isla de Sancian (Shangchuan) cuando se dirigía a China. Por ello, fue conocido como *el Gigante de las misiones* o *el Sol en Oriente*, según la comedia jesuítica del Padre Diego Calleja.

En la mano derecha sostiene las riendas del carro, de forma especular a San Ignacio, y la izquierda porta un lábaro con



San Francisco Javier

el monograma IHS enmarcado por formas solares, que alude al estandarte que le entregó San Ignacio cuando le envió a predicar a Oriente. El carro tiene forma de concha y el lábaro de tridente, por el contexto marítimo de su predicación y por su asimilación con Neptuno, que era el dios responsable de las tormentas y las calmas, al igual que el santo en el milagro del crucifijo. Era también el dios de las pistas de carreras de caballos, lo que remite al lema que porta el ángel situado sobre San Ignacio. La asociación javeriana con Neptuno había inspirado previamente la obra *San Francisco Javier, príncipe del mar* (1682) de Lorenzo Ortiz.

Su iconografía deriva de la descripción del Padre Manuel Teixeira, que lo conoció personalmente en 1552, según la cual tenía «la frente larga, el cabello y la barba negros. [...] Iba casi siempre con los ojos puestos en el cielo, con cuya vista dicen que hallaba particular consuelo y alegría, y así andaba su rostro tan alegre e inflamado, que causaba mucha alegría a todos los que le veían»<sup>4</sup>. La fisonomía coincide con la del frontal y se asemeja a la de San Ignacio, excepto por la frente más despejada de este. Asimismo, sus ojos se dirigen al cielo, mientras que los de San Ignacio miran en un plano horizontal. Sin embargo, la indumentaria difiere de la descrita por Teixeira (llevaba una sotana sin cinturón ni mangas, como acostumbraban los sacerdotes pobres en la India), y se asimila a la del santo fundador, ya que presenta una vestidura talar con cinturón, del que pende otro crucifijo con medalla. San Francisco Javier ostenta igualmente un nimbo con forma solar, ya que los dos santos eran considerados como los Soles Gemelos de la Compañía de Jesús, *Societati Jesu Soles Gemini*. La asociación entre el sol y la Compañía es una constante de la obra.

En la parte central del frontal se encuentra el *escudo de la Compañía de Jesús*, que se define heráldicamente como un escudo eclesiástico anagramado. San Ignacio de Loyola adoptó en 1541 el monograma IHC en su sello como general de la orden y se convirtió en escudo de los jesuitas. La interpretación que hace la propia Compañía de Jesús sobre su escudo es la siguiente: «Sobre los clavos aparece el anagrama IHS, que tiene su origen en la abreviatura griega del nombre de ΙΗΣΟΥΣ o ΙΗCOΥC (en latín), que, con la tilde de la abreviatura, era IHC». Las letras se han representado con formas abalaustradas y decoración floral y palmiforme, que recuerdan a las representadas

<sup>4</sup> García Gutiérrez, 1998, p. 27.

en la obra de Valdés Leal *San Ignacio y San Francisco de Borja contemplando la Eucaristía*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, aunque en esta pintura terminan en forma de llama. Sobre una H muy ancha se muestra un Cristo apolíneo e imberbe que bendice con tres dedos de la mano derecha (símbolo de la Trinidad) y sostiene en la izquierda el orbe o globo terráqueo, coronado con una cruz, como *Cosmócrator* o señor del Cosmos. La figura de Cristo ocupa el lugar que se le asignaba a la cruz, que es reemplazada por un sol, emblema de Cristo como «nuevo sol», rodeado de doce rayos que simbolizan a los apóstoles. La representación de Cristo ocupando el lugar del sol lo muestra como *Cronócrator* o señor del Tiempo cósmico y humano.

Sobre San Ignacio aparecen dos angelotes sosteniendo una tela con la siguiente inscripción: *Sic currite ut comprehendatis*, lema que se traduce como *Corred de tal manera que lo alcancéis*.



Ángeles ignacianos

Está tomado de la primera carta de San Pablo a los corintios (I Corintios 9, 24) en la que pone como ejemplo a los atletas: «¿No sabéis que, en las carreras del estadio, todos corren, pero solamente uno alcanza el premio? Corred de tal manera que lo alcancéis». Coincide además que esta frase se sitúa sobre los caballos al galope que tiran del carro de San Ignacio. Desde el arte paleocristiano se ha identificado el alma con un caballo corriendo para alcanzar el premio de la carrera, atribuyéndole un sentido cristiano a las escenas romanas circenses, aunque esta idea ya es planteada por Platón en *Fedro*, al equiparar el alma con un carro y su auriga.

Se puede interpretar como la voluntad evangelizadora que anima a los jesuitas a propagar su fe con denuesto a lo largo de la tierra y el

mar, como si de una competición espiritual se tratase. El premio de esta carrera es la salvación, representada por Cristo, hacia el que se encaminan las almas de los dos personajes, procedentes del este y el oeste, tras haber predicado la palabra de Dios y haber alcanzado la santidad.

Sobre San Francisco Javier, un ángel sostiene una cartela con una abreviatura del lema *Sit nomen Domini benedictus*, que se puede traducir como *Bendito sea el nombre del Señor*. Es una frase tomada del libro de Job (Job, 1, 21) tras perder sus riquezas: «El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó. ¡Bendito sea el nombre del Señor!».

La identificación javeriana con Job se basa en la renuncia a los bienes materiales asumida por el santo así como en la resiliencia con que afronta las adversidades de su labor misionera, llegando incluso a solicitar a Dios que le enviase más tribulaciones (*Non satis est*).



Ángel javeriano

El frontal exhibe un amplio repertorio signico, que se puede organizar en varias categorías: animales, plantas y paisajes, que recuerdan las palabras de San Ignacio en sus *Ejercicios espirituales* (título *Contemplación para alcanzar amor*, punto 235), cuando aconseja «mirar cómo Dios habita en las criaturas, en los elementos dando ser, en las plantas vegetando, en los animales sensando, en los hombres dando entender»<sup>5</sup>. El análisis iconográfico de estos significantes desde una lectura cristiana permite dotarlos de un significado religioso y descubrir el mensaje que pretende transmitir la Compañía de Jesús, patrocinadora y artífice de esta obra.

<sup>5</sup> García Gutiérrez, 2004, p. 169.

Entre la fauna artística se encuentran animales de tiro, aves, insectos y el cangrejo, símbolo iconográfico de San Francisco Javier. San Ignacio monta un carro solar tirado por cuatro *caballos* que lo identifican con Helios, de los que se conocen incluso los nombres: Flegonte («ardiente»), Aetón («resplandeciente»), Pirois («ígneo») y Éoo («amanecer»). Es frecuente la asimilación entre Helios y Apolo, llegando a confundirse como aurigas del carro solar, aunque originalmente eran personajes diferentes. Los caballos están adornados con penachos de plumas de cuatro colores, rasgo que deriva de la tradición medieval, según la cual los cuatro caballos del carro solar eran de distintos colores, al igual que los equipos del hipódromo bizantino, lo que remite al tema de la carrera espiritual.

La asociación con Helios se mantiene en el *águila*, atributo de este dios, sobre el que flotan los dos angelotes que portan el lema paulino. En el cristianismo se identifica con la regeneración, ya que cuando envejece y empieza a perder vista, vuela cerca del sol para abrasar el velo que le ciega. San Pablo también quedó ciego transitoriamente tras la revelación divina en el camino a Damasco y al convertirse recuperó la visión, cayendo de sus ojos unas escamas.

San Francisco Javier conduce una cuadriga tirada por cuatro *hipocampos*. También forman parte del *thiasos* o cortejo marino unos seres mezcla de angelote y pez, tritones, hijos de Poseidón según la mitología clásica.



Cangrejo

Junto a San Francisco Javier aparece un *cangrejo* que le entrega un crucifijo, evocando el famoso milagro. Durante su navegación por las Molucas, se produjo una tempestad tan intensa que el santo arrojó su crucifijo al mar atado con una cuerda para que amainase. La cuerda se rompió o se soltó y el crucifijo cayó al mar, pero cesó la tormenta. Cuando el santo desembarcó en la playa, un cangrejo (o un pez, según otras versiones) se lo devolvió<sup>6</sup>. Además, el cangrejo y los crustáceos en general se identifican en el cristianismo con la resurrección porque mudan su caparazón. El cangrejo de mar también se asocia a la luna, elemento que aparece en el escudo de Javier como

<sup>6</sup> García Gutiérrez, 1998.

creciente ranversado, denominado menguante en la heráldica navarra. Esta asociación entre elementos solares y lunares procede del arte clásico.

Sobre cada uno de los carros hay una bandada de *golondrinas*, representadas de forma muy sumaria. En el cristianismo se considera un ave de buen augurio, al asociar su regreso anual con la resurrección. Al igual que el águila, se relaciona con la ceguera, ya que se le atribuye la capacidad para sanar la vista de sus polluelos. Jesús se ha presentado como la luz del mundo («*Ego sum lux mundi*). El que me siga no caminará a oscuras, sino que tendrá la luz de la vida» (Juan, 8, 12), con lo que toda esta iconografía de la ceguera y la recuperación de la vista se puede interpretar como la iluminación que produce en los paganos la evangelización llevada a cabo por la Compañía de Jesús, asociada al sol a lo largo de la obra.

Los *pájaros* representan el alma humana que se entrega a Dios, mientras que las especies exóticas añaden una simbología edénica y prelapsaria, evocando la inocencia anterior al pecado original. En la escena de San Ignacio aparece un pájaro de colores, que se podría asimilar a un *jilguero*, asociado a la Pasión de Cristo y símbolo del alma que después de la muerte levanta el vuelo.

En la parte superior se aprecian dos *papagayos*, símbolos de pureza e inocencia, ya que, según los bestiarios medievales, vivían en las regiones orientales de clima seco para evitar que la lluvia estropeará el color de su plumaje. Como animal exótico, se asocian con escenas del Paraíso Terrenal. Es también un atributo mariano, porque era capaz de reproducir la salutación angélica a la Virgen, al tener la capacidad de decir «Ave». El pájaro que se encuentra entre los



Ave del paraíso y mariposa

papagayos podría ser un *gorrión*, especie propia de Europa, que sugiere la fusión de culturas que supone la llegada de los cristianos, en número reducido, al continente asiático, representado por los papagayos.

El resto de los pájaros son aves multicolores, posibles *aves del paraíso*, tanto por su aspecto como por su valor simbólico oriental. En la escena superior se representan unos pájaros fantásticos o *grifos*, asociados a Apolo, dios solar, y símbolo de la doble naturaleza de Jesús, humana y divina, por la mezcla de animales terrenales y celestiales. De acuerdo con la iconografía triunfalista, Dante describe en *La Divina Comedia* el carro del triunfo de la Iglesia tirado por grifos.

Una de las aves está a punto de comerse una *mariposa*, identificada con la resurrección y la salvación, por su nacimiento al liberarse de la crisálida. Aparecen otros insectos, dos *moscas* y un *mosquito*, símbolos del mal, que se oponen a la mariposa que se asocia al bien, por lo que la presencia de estas especies encarna la eterna lucha entre el bien y el mal.

La *flora* artística encierra diversos significados iconográficos. Los árboles, por un lado, son símbolo de la muerte y la resurrección, por la germinación después del invierno, idea que se refuerza en esta obra ya que todas las plantas aparecen con sus frutos. Otros árboles representados encierran una significación pasional y salvífica, otro de los campos temáticos que aparecen en la obra.

Junto a San Ignacio se representa el único árbol, que podría identificarse con un *manzano*, donde la manzana, símbolo del pecado original, se contrapone con la doctrina redentora transmitida por la Compañía de Jesús. En el centro de la franja superior hay un arbusto que podría representar un *cerezo*, un frutal de origen asiático que se asimila en el arte cristiano con la sangre derramada por Cristo en la cruz por el color rojo del fruto. Esta interpretación cristiana de la Pasión coincide con la nipona, donde simboliza el sacrificio de la sangre de los samuráis en la guerra, así como la pureza, la belleza y la felicidad.

El arbusto de la derecha es un *ciruelo* con frutos amarillos, una especie procedente del Cáucaso de la que existe una variedad americana-japonesa. En Extremo Oriente se le considera imagen de la primavera y de la juventud, y en el Cristianismo de la Pasión y muerte de Jesús. Según el color del fruto tiene diferentes interpretaciones; en este caso, al ser amarillo, se asocia a la castidad de Cristo, pudiendo aludir también a la de San Francisco Javier, que en sus primeras representaciones portaba una azucena como símbolo de su virginidad.

A la izquierda se sitúa una *higuera*, con connotaciones positivas y negativas en el arte cristiano. En ocasiones se identifica con el árbol



del bien y del mal, ya que Adán y Eva se cubrieron con hojas de higuera tras cometer el pecado original, a la vez que simboliza la salvación, porque en un pasaje de la Biblia se cuenta que un emplasto de higos salvó de la muerte a Exequias (Isaías, 38, 21-22).



Higuera

En la India se le confiere un carácter religioso, al ser el árbol bajo el que Buda recibió la iluminación.

Los arbustos de la franja superior representan el sincretismo occidental-oriental, por ser árboles propios del medio oriental que se han extendido por Occidente, una metáfora de la expansión del Cristianismo por Oriente gracias a la predicación de los jesuitas. El exotismo de las especies vegetales es, además, una convención para representar el Paraíso, localizado en algún paisaje oriental.

Las *flores*, al igual que los frutos, simbolizan la primavera y se asocian con la belleza del Paraíso, con la virginidad de María y con la gloria, los santos y los mártires, así como con tradiciones funerarias de ofrendas florales a los difuntos, vinculándose por tanto al tema de la muerte y la resurrección.

Las flores se distribuyen en la zona superior del frontal y en los paneles laterales, donde su disposición vertical recuerda a un *kakemono*, un tipo de pintura colgante japonesa realizada sobre papel o tela. Para representar con precisión las flores se utilizaban desde finales del siglo XVI los *florilegios*, recopilaciones de imágenes de flores tomadas de los herbarios botánicos.

No todas las especies florales son identificables, aunque se pueden reconocer rosas, crisantemos, claveles, girasoles y tulipanes. Algunas se vinculan con elementos pasionales y salvíficos, como la *rosa*, que, aparte de ser símbolo de la Virgen, se asocia con la Pasión y la sangre



de Cristo derramada en la cruz, o el *clavel*, que significa etimológicamente *flor de Dios* y se relaciona con la Pasión de Cristo ya que, según una leyenda medieval, de las lágrimas de la Virgen junto a la cruz germinaron claveles, cuya forma recuerda a los clavos de la cruz. También aparece en representaciones del Jardín del Edén. Hay unas flores, quizás *anémonas*, que simbolizan lo perecedero, por su corta vida, así como la sangre derramada por los mártires, volviendo al tema del sacrificio por la fe.

Otras flores se asocian al sol y a la iluminación divina, como el *crisantemo*, que proviene de Extremo Oriente, donde simboliza la felicidad y la larga vida, y adquiere una connotación solar por la ordenación radial de los pétalos. El *tulipán* procede de Persia, aunque hay variedades de Oriente, y se interpreta como símbolo del amor divino, ya que muere sin el sol. También es frecuente en las *vanitas* aludiendo a la caducidad de los bienes terrenales. El *girasol* se relaciona con el dios del sol, por su orientación, y se relaciona con la devoción incondicional y el amor divino. Por tanto, se puede establecer una correlación entre las flores occidentales, vinculadas al sacrificio de la Cruz y la salvación, y las orientales, asociadas al sol y a la iluminación que produce la recepción de la fe cristiana gracias a la predicación.

La mezcla de flores remite a las composiciones florales propias de Japón, el *ikebana*, una forma de expresión simbólica que aúna lo estético con lo trascendental. Estas composiciones, por su carácter efímero al estar hechas de flores vivas, inducen a meditar sobre el paso del tiempo. En este sentido, se asemejan a la pintura de flores, los *floreros*, y a las *vanitas* cristianas del Barroco, en las que solían aparecer insectos al igual que en esta obra, y que se asocian a la fugacidad de la vida.

Los *paisajes* tienen un carácter metafísico, ya que no respetan la proporción con el resto de las figuras, y están representados con colores irreales, con un propósito decorativista. San Ignacio transita por un paisaje *terrestre* formado por montículos de diferentes colores, amarillos, rojos y verdes, que se corresponden con los que aparecen en plano inferior, de los que brotan flores y unas ramas rojas que podrían representar corales. El *coral*, animal con aspecto de planta, tiene un carácter apotropaico y simboliza la protección ante los peligros que acechan a los misioneros de la Compañía. Bajo San Francisco Javier se representa el *mar* y unas hierbas acuáticas sin flores, *juncos* o *papiros*, asociados a la misión javeriana en Oriente. Ambas escenas

se desarrollan sobre un fondo blanco, con *nubes*, que, además de relacionarse con las apariciones divinas y los rompimientos de gloria, simbolizan en China la transformación a la que hay que someterse para anular la personalidad humana e integrarse en el infinito. Remite, por tanto, al ciclo de muerte-resurrección tan reiterado en la iconografía de la obra.

Estas imágenes de animales, plantas y paisajes se pueden interpretar como una alegoría de los cuatro elementos: los pájaros simbolizan el aire, las flores la tierra, los animales marinos el agua y los soles el fuego. Los cuatro elementos representan la analogía entre el hombre y el universo entero, a los que Aristóteles añadió un quinto elemento, el éter, encarnado en Dios y el alma. Las alusiones a Dios son constantes en toda la obra, así como la repetición de símbolos de cada uno de los elementos. Esta asociación iconográfica entre los cuatro elementos y los jesuitas ya aparece en el siglo XVII en el *Diálogo entre los cuatro elementos y la Filosofía acerca de las virtudes de Ignacio y Javier*<sup>7</sup>.

#### 4. INTERPRETACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Tradicionalmente se ha planteado un debate sobre la existencia o no de un llamado *estilo jesuítico*. Si bien es cierto que los artistas de la Compañía de Jesús marcan la impronta de esta sobre las obras de arte que realizan, no se pueden considerar producciones aisladas del contexto histórico-artístico vigente. Según Rodríguez G. de Ceballos<sup>8</sup>, el hecho de que los jesuitas encargaran las obras a miembros de la Compañía se debió principalmente al «ahorro de los costosos salarios y gastos de arquitectos y oficiales foráneos», aunque también influyó en un plano secundario el mayor conocimiento de la iconografía jesuítica.

Las obras de arte de la Compañía de Jesús debían someterse a la supervisión romana para asegurar que se ajustaban a los ideales apostólicos de la orden, que tenía como cuarto voto la obediencia al Papa. Este marchamo de idoneidad, lo que se denominó el *modo nostro*, no supuso una uniformidad estética del arte de los jesuitas, sino la adecuación de las obras a su doctrina. En un primer momento estos ideales se basaban en el “decoro” propio del contexto histórico-artístico en el que se crea la Compañía, la segunda mitad del siglo

<sup>7</sup> Arellano, 2006.

<sup>8</sup> García Gutiérrez, 2004, pp. 63-64.

XVI, representado por el Concilio de Trento y el Renacimiento y Manierismo. Esta sobriedad artística y contención decorativa experimentará un cambio con la eclosión del arte Barroco, cuya estética se adoptará por su carácter propagandístico y se hará evidente en la orden durante el generalato del genovés P. Juan Pablo Oliva (1661-1681).

En esta nueva fase del arte de la Compañía influye de forma decisiva la intervención de artistas como Bernini, amigo de Oliva, y de hermanos de la orden como Andrea del Pozzo, que realizó la bóveda central de la iglesia de San Ignacio de Roma con la apoteosis del santo (1685-1694). Este mismo tema se representa en la pintura de Domingo Martínez *La Apoteosis de San Ignacio* (1745) de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, una de las obras señeras del arte jesuítico en Andalucía. En la cúpula de la iglesia de San Francisco de Utrera aparece *San Francisco Javier en la Apoteosis de la Compañía* (1770-1780), pintura atribuida al círculo de Juan de Espinal. Martín de Pineda pintó un *Triunfo de la Compañía de Jesús* (1728) en el coro de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada.

Por la disposición de la decoración vegetal se asemeja a los paneles de reliquias de los retablos jesuíticos, que están compartimentados y rodeados de guirnalda floral, como los del retablo mayor (1640) de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Granada, obra del Hermano Francisco Díaz del Ribero, o los frontales de los altares de San Luis Gonzaga y de san Estanislao de Kostka de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla (1730), de Duque Cornejo. Se atribuye a un jesuita, Daniel Seghers, discípulo de Bruegel de Velours, el invento del motivo de la guirnalda pictórica, en torno a temas centrales de carácter religioso.



Frontal de la iglesia de San Luis de los Franceses (Sevilla)

Gómez Piñol<sup>9</sup> opina que un elemento frecuente en las obras de los jesuitas es la interacción entre textos e imágenes, en la tradición de los antiguos jeroglíficos, que ofrecía la oportunidad a los contempladores perspicaces de descifrar ingeniosas asociaciones de ideas, acontecimientos, costumbres, pronósticos, principios morales, etc., invenciones en las cuales los jesuitas eran consumados maestros. Las obras jesuíticas se caracterizan por la necesidad o conveniencia de la utilización masiva de ciertos símbolos plásticos expresivos, en vista de esa predominante finalidad evangelizadora<sup>10</sup>, según Josefina Pla, que dan lugar a una acumulación de imágenes que reiteran las mismas ideas.

Los jeroglíficos que se utilizan en esta pintura se pueden agrupar en tres campos temáticos, que se presentan en forma de dualidades: por un lado, se contraponen símbolos de la ceguera y del sol, que aluden a la recuperación de la visión por la iluminación divina. Por otro, se enfrentan imágenes de la muerte y la resurrección, simbolizadas por el ciclo de la naturaleza, y atributos de la Pasión de Cristo y la salvación, a través de elementos hemáticos. Y, de fondo, como pares opuestos primordiales: el bien y el mal, lo pagano y lo cristiano, Oriente y Occidente.

La obra se puede interpretar, desde una lectura propagandística y soteriológica, como una exaltación de la labor evangelizadora de la Compañía. Así, el proselitismo de la religión cristiana llevado a cabo por los jesuitas, desde Occidente a Oriente, ha logrado la iluminación

<sup>9</sup> García Gutiérrez, 2004, p. 182.

<sup>10</sup> [http://www.bvp.org.py/biblio\\_htm/pla3/barroco\\_2\\_ii.htm](http://www.bvp.org.py/biblio_htm/pla3/barroco_2_ii.htm) [Consultada 01/12/2011].

de los que vivían en las tinieblas del paganismo, quienes, al compartir el sacrificio de la pasión y la salvación de Cristo, van a ser partícipes del misterio de la muerte y resurrección.

Ceguera/ Sol	Pasión/ Salvación	Muerte/Resurrección
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Helios/ Apolo</li> <li>• Carro solar</li> <li>• Nimbos radiantes</li> <li>• Ostensorio</li> <li>• Lábaro</li> <li>• Cristo</li> <li>• Lema paulino</li> <li>• Águila</li> <li>• Golondrina</li> <li>• Crisantemo</li> <li>• Tulipán</li> <li>• Girasol</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jilguero</li> <li>• Manzano</li> <li>• Cerezo</li> <li>• Higuera</li> <li>• Rosa</li> <li>• Clavel</li> <li>• Anémona</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Golondrina</li> <li>• Ciruelo</li> <li>• Nube</li> </ul>

Es, por tanto, una obra de estilo barroco, con influencia clásica y oriental. García Gutiérrez concluye que es «una obra enteramente original, con cierta influencia italiana»<sup>11</sup>, por el origen genovés del autor. La influencia clásica se aprecia en el tema de los triunfos de los generales y emperadores romanos, que se retoma desde el Renacimiento, y continúa con los fresquistas barrocos. La difusión del arte asiático en Occidente fue impulsada por la presencia de los jesuitas en las misiones de Extremo Oriente, siendo frecuente la inclusión de motivos orientalizantes en el arte cristiano, tomados del japonismo y la *chinoiserie*.

Para que este mensaje salvífico y proselitista sea comprendido por los fieles, se ha articulado a partir de un discurso reiterativo y dicotómico, en la forma y en el contenido. En cuanto a la descripción, la influencia clásica del panel central convive con el orientalismo del panel superior y los laterales. En el plano temático alternan animales y plantas occidentales y orientales, paisajes terrestres y marítimos, representaciones paganas y cristianas. Estas influencias aparentemente opuestas se fusionan a lo largo de toda la obra como reflejo del sincretismo en la religión, el arte y, en general, la cultura patrocinada por la Compañía de Jesús en su misión evangelizadora.

<sup>11</sup> García Gutiérrez, 2004, p. 287.

BIBLIOGRAFÍA<sup>12</sup>

- AHN de Madrid, Jesuitas, Legajo 274, 1-13 y Libros 661, 662 y 663.
- AA. VV., *Guía artística de Cádiz y su provincia. Tomo II*, Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2005.
- Albizu, J. L., *Mitología griega y romana*, Madrid, Ediciones Rioduero, 1984.
- Arellano, I. (ed.), *San Francisco Javier el Sol en Oriente (comedia jesuítica del P. Diego Calleja*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Battistini, M., *Los diccionarios de arte. Símbolos y alegorías*, Barcelona, Electa, 2003.
- De las Cuevas, J. y J., *Arcos de la Frontera*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1985.
- Duchet-Suchaux, G. y Pastoreau, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Estrada, J., *Historia de la Residencia de Arcos* (FHSJ Granada 65.15).
- Falcón Márquez, T., *Arcos de la Frontera: iglesias de Santa María y San Pedro*, Sevilla, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1995.
- García Gutiérrez, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1998.
- *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2004.
- *San Francisco Javier en el arte de España y Oriente*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2005.
- Gil Varón, L., *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla, Compañía de Jesús, 1990.
- Impelluso, L., *Los diccionarios de arte. La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, Electa, 2003.
- López Guzmán, R. y Hernández Ríos, M. L., *Guía artística de Granada y su provincia. Tomo I*, Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2006.
- Molina, L., *Residencias de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía, Años 1554-1767*, Obra inédita, 2003.
- Pérez Regordán, M., *Guía turística de Arcos de la Frontera*, Sevilla, Gráficas Mirte, 1998.
- Sala, G., *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Mensajero, 2003.
- Vaquerizo Romero, F., *Manual de heráldica española*, Soria, Trigo Ediciones S. L., 2000.

<sup>12</sup> El acceso a las fuentes bibliográficas inéditas me ha sido facilitado por el P. Fernando García Gutiérrez, cuya ayuda inestimable por su amplio conocimiento de las producciones artísticas de la Compañía de Jesús y del arte oriental y su disposición ilimitada a colaborar, es preciso agradecer como epílogo a este trabajo.